STUDI LETTERARI ED ARTISTICI

a cura di

Luigi Banfi

ESTRATTO

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®
PISA · ROMA

Luca Pierdominici

ELEMENTI PER UN APPROCCIO DELLA NOVELLA FRANCESE CONSIDERATA NELLE SUE ORIGINI

Introduzione

Col presente studio, intendiamo delineare alcune nozioni-chiave e fornire degli elementi utili per una riflessione sulla novella francese quattrocentesca, in cui il desiderio di conoscere l'uomo e quello di raccontarlo sembrano appaiarsi, predominando l'esigenza di narrare laddove la volontà cognitiva si urti alle inconoscibilità ed ambivalenze della realtà del XV secolo, epoca d'una frantumazione del reale e dei suoi significati.

Naturalmente non si tratterà di uno studio esaustivo; vogliamo tuttavia indicare, a livello programmatico e metodologico, alcune piste che esploreremo in un prossimo lavoro di più ampio respiro.

Premesse critiche

Le *Cent Nouvelles Nouvelles*[1] costituiscono il luogo letterario d'una prima definizione del 'genere' realista, ponendosi già nei 'metatesti' come storie scaturenti da una consapevole istanza di veridicità e di brevità, caratterizzate dal fatto di riportare avvenimenti recenti e sorprendenti: Roger Dubuis ha posto in evidenza nella sua tesi fondamentale come, informata a tali caratteri, la novella prenda coscienza della sua esistenza stessa, dotandosi d'un codice formale[2]. È tuttavia evidente che, sebbene tale codice ne rappresenti la coscienza – col suo peso di dichiarata incidenza sul reale –, l'infrazione e la trasgressione, operate a più livelli, divengono metacodice d'una rilettura inquieta del mon-

1. Facciamo riferimento all'edizione seguente: *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. par F. P. Sweetser, Genève, Droz 1966 (*T.L.F.*, 127).

2. Cfr. R. Dubuis, *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973. Si veda anche il suo articolo *Réalité et réalisme dans les «Cent Nouvelles Nouvelles»* in *La Nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. Sozzi et présentées par V. L. Saulnier, Genève, Paris, Slatkine 1981, pp. 91-119.

do. Come sostiene Jacques Le Goff per il romanzo, si può dire che anche il genere della novella, «pas plus que le reste de la littérature et de l'art, n'est pas produit pour décrire la société, et [qu'] il ne la reflète pas. Mais il en fait partie. Il est la part inquiète d'elle-même, sa morne moitié d'ombre, son cri d'angoisse, son effort pour se rassurer»[3].

Le *Cent Nouvelles Nouvelles*, d'altronde, mal si adattano ai criteri innovativi che Philippe Hamon ha formulato in un importante articolo per una più attuale definizione del realismo letterario[4], come ben dimostra Jean Dufournet[5]: la nozione di *cahier de charges* realista, insieme di regole cui il testo si atterrebbe per farci credere ch'esso copi la realtà, è poco rispettata nelle novelle di tale raccolta, che sembra moltiplicare i segni d'una impossibile comprensione del mondo descritto. La prevedibilità dei fatti all'interno d'un orizzonte d'attesa – attesa continuamente colmata dalla lettura –, dove famiglia e patronimo giocano un ruolo specifico, è contraddetta nelle *C.N.N.*, in cui il vago avvolge, non solo l'identità effettiva dei personaggi, ma anche spazialità e temporalità narrative. La motivazione psicologica, talora presente, cede sovente il passo alle esigenze d'una pura verbosità, risolvendosi le storie in giochi di parole di natura perlopiù faceta. L'istanza enunciativa, assente secondo Hamon nei testi realisti, appare nelle *C.N.N.* – come ricorda Dufournet[6] e come noi stessi abbiamo segnalato altrove[7] –, opponendosi alla regolamentazione postulata dal *cahier de charges*: il narratore interviene infatti nei luoghi metatestuali per fornire la misura dell'inserzione nel sociale dell'opera, che porta i segni d'una (fittizia) *performance* pubblica. La stessa tendenza all'autenticazione dei fatti narrati, affidata ad una rete di testimoni, sembra contraddetta dai segni d'una incertezza palese, di cui pure il

3. Cfr. la prefazione di J. LE GOFF al libro di E. KÖLHER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard 1974 (ristampa 1984), p. XIV.

4. Cfr. Ph. HAMON, *Un discours contraint*, in *Littérature et réalité* (opera collettiva), Paris, Le Seuil 1982, pp. 119-181, articolo citato da J. DUFOURNET, *Les «Cent Nouvelles Nouvelles» et les contradictions du «cahier de charges» réaliste*, in *Lorraine vivante*, Mélanges Jean Lanher, Nancy, 1993, pp. 357-363.

5. *Art. cit.*

6. *Ibid.* pp. 360-361.

7. Cfr. L. PIERDOMINICI, *Le Style direct dans les «Cent Nouvelles Nouvelles»*, «Lingua e Stile», a.XXVIII, n° 3, settembre 1993, pp. 377-399.

narratore dissemina insidiosamente tutte le novelle (*espoir*, 'peut-être').

Insomma, anche le *C.N.N.* come tanta letteratura contemporanea – e si pensi qui all'opera di Villon, di cui Dufournet pone in luce diverse attinenze tecniche e contenutistiche con le nostre novelle[8] –, divengono luogo di una esplosione dell'ambiguità e della trasgressione, simbolo e metafora d'un approccio confuso alla realtà del XV secolo, in cui il senso del reale si sottrae ad ogni possibilità interpretativa e di comprensione nell'ottica dei vecchi, morenti valori.

Ci sembra opportuno, pertanto, riflettere sul significato di alcune nozioni-chiave per l'interpretazione delle novelle in questione. Dalla coscienza del genere all'incoscienza della pratica, la parola traccia un cammino ambiguo in cui essa sola sembra conservare il potere d'una relazione al reale confuso.

1. *Codice della novella e coscienza del genere*

È indubbio che le regole della novella, così come esse si enunciano nel testo – ed è Dubuis ad averle poste in rilievo nel suo lavoro[9] –, rimandano alla concezione che il narratore aveva del genere praticato, rivelando delle esigenze fortemente avvertite sul piano narrativo, benché non sempre rispettate a livello di pratica: *véridicité*, *estrangeté*, *nouvelleté*, *brièveté*. Sono questi i caratteri dichiarati di ogni novella. Appare subito, ad una analisi della materia, che formalmente la novella riproduce il quadro adeguato per una esperienza singolare – vissuta in prima persona – dell'uomo, attorno al quale è tematicamente costruita ogni storia. E la vita stessa, di cui si vuole ora riscoprire il senso per via sperimentale – in ottica diremmo quasi naturalistica –, appare osservata e cristallizzata in opere che ne riproducono le caratteristiche esterne, al di fuori dell'immagine tradizionale che potrebbe veicolarne la vecchia letteratura medievale.

Osservando l'uomo nella sua esperienza quotidiana, a contatto con le proprie esigenze fisiologiche, si vogliono qui ritrovare i meccanismi fondamentali della natura, e l'uomo stesso si

8. Cfr. J. Dufournet, *Les Formes de l'ambiguïté*, in *Villon: ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion 1992 (*Unichamp*, 35), pp. 55-101.

9. *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition...*, *op. cit.*

avvia a riscoprire dentro di sé il senso della sua centralità in rapporto al mondo, aprendo la via ai valori rinascimentali. La novella, pertanto, che presenta strutturalmente tutti i caratteri della vita in essa 'riprodotta' (brevità, stranezza), offrendo la possibilità d'una indagine sull'uomo, si apre alle molteplicità di delineazione d'una *comédie humaine* che ne faranno uno dei generi prediletti del XVI secolo.

1.1. Verità

La verità della storia[10] testimonia delle necessità conoscitive del narratore. Inizialmente, la ricerca d'una verità si lega sempre all'istanza cognitiva e, come tale, orienta la pratica consapevole del genere. La verità cercata è, qui, quella dell'uomo osservato nel suo vivere quotidiano, al di fuori dei valori e delle ideologie. Pertanto, vediamo già come la novella, focalizzando sull'uomo le sue svariate attenzioni, aderisca programmaticamente agli aspetti esterni dei temi affrontati: la verità è quella della esperienza narrata e, quindi, cristallizza (o vorrebbe cristallizzare) la verità stessa della vita. I temi ruotano attorno alle esperienze fondamentali che l'uomo può compiere in prima persona, per verificarne la centralità. La sessualità e l'escrezione, il bere ed il mangiare operano già in direzione di quella funzionalità che Bakhtine ha messo in luce nel suo lavoro su Rabelais[11].

1.2. Brevità

La brevità del racconto[12] va nella stessa direzione della ricerca della verità, fornendo la forma-cornice adeguata per la rappre-

10. Cfr. R. DUBUIS, *op. cit.*, pp. 25-33 (Cap. IV: «L'Authenticité des faits»). Si veda in proposito anche l'*art. cit.* di R. DUBUIS (*Réalité et réalisme...*).

11. Cfr. M. BAKHTINE, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1ᵉ éd., Paris, Gallimard, 1970), Paris, Gallimard 1988 (*Tel*, 80).

12. Cfr. R. DUBUIS, *op. cit.*, pp. 34-44 (Cap. V: «La brièveté du récit»). Per la nozione di brevità, si vedano anche i lavori seguenti: P. ZUMTHOR, *La brièveté comme forme*, in *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval, la nouvelle*, Actes du colloque international de Montréal, Mc Gill University, 14-16 oct. 1982, Montréal, Plato Academic Press 1983, pp. 3-8; K. D. UITTI, *Récit bref et événements: perspective et sens*, *ibid.*, pp. 9-15; D. GROJNOWSKI, *L'art du bref*, in *Le*

sentazione d'una esperienza singolare. La brevità della novella è già un carattere classico *ante-litteram*, poiché essa riflette e traduce la brevità stessa della vita, ponendo ancora l'uomo in prima persona al centro della sua esperienza.

1.3. Fatto recente

La *nouvelleté*[13] non rappresenta tanto la novità assoluta della storia raccontata, quanto piuttosto la novità, in termini di possibilità d'interpretazione, del senso che può essere percepito nella storia stessa (o ad essa prestato). Ed il fatto che tale storia debba essere recente[14], pone in luce l'importanza della memoria a corto raggio, d'una memoria, cioè, individuale, collocando ancora una volta l'uomo al centro d'una esperienza il cui senso gli si manifesta come a seguito d'un approccio personale ed intuitivo. L'uomo racconta se stesso per capirsi e per impossessarsi della sua essenza, in un processo ermeneutico reso possibile dal potere appropriativo che la parola sempre esercita sulla realtà raccontata; pertanto, la memoria letteraria cede il passo alla sua memoria individuale, suggello d'una esperienza di cui egli è stato testimone, se non protagonista, e di cui vuole ora cogliere il senso.

1.4. «Estrangété»

La stranezza della storia ricorda il carattere ludico che informa l'approccio dell'autore al senso della realtà narrata, ma anche, in un certo qual modo, l'esemplarità residua della stessa, poiché merita d'essere raccontata[15]. Traduce la stupefazione dell'uomo di fronte a significati forse universali, e che ora questi va riscoprendo. E la dimensione ludica, che avvicina l'elemento

français aujourd'hui, n° 87 (sept. 1989), pp. 19-24; N. H. J. Van Den Boogaard, *Le récit bref au moyen Age*, in *Epopée animale, fable, et fabliau*, Actes du colloque de la Société internationale renardienne, Amsterdam, 21-24 oct. 1977, pubblicato in «Marche Romane», t. XXVIII, 3-4, 1978 (Cahiers de l'A.R.U.Lg.; *Medievalia*, 78), pp. 7-15.

13. Cfr. R. Dubuis, *op. cit.*, pp. 25-33 (Cap IV: «L'authenticité des faits»).

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, pp. 45-51 (Cap. VI: «Le choix des sujets»).

popolare – dove si opera una mitizzazione del familiare – all'elemento infantile, costituisce il luogo privilegiato per la verifica della funzionalità delle cose, nell'ottica dell'*émerveillement*. Tale elemento ricorda infine i meccanismi d'un approccio pur'esso originale, intuitivo, sperimentale della materia trattata.

1.5. Dal vero al verosimile

Indubbiamente, nella ricerca d'una verità perseguita attraverso il mezzo letterario, il verosimile può sovrapporsi al vero, o addirittura sostituirlo. Come vedremo più avanti attraverso degli esempi, ciò che conta è che il potenziale traduca il realismo effettivo di storie che ricalcano, se non la realtà, quantomeno la sua esteriorità, aprendo la via ad una rilettura del mondo.

2. *La trasgressione operata nella pratica narrativa*

Quanto abbiamo detto sin qui fornisce la chiave per giustificare, nella forma, il codice narrativo che la novella si assegna consapevolmente, in relazione al senso dei temi in essa trattati. D'altronde, la necessità di osservare e di raccontare l'uomo e la sua esperienza – un'esperienza direttamente considerata e meditata – modificando ad esempio la coscienza e l'approccio storiografico dei cronisti dell'epoca, orienta tutta la letteratura del XV secolo ed appare in filigrana in opere (dotate d'un elemento storicistico) contemporanee alle *C.N.N.* L'opera di La Sale[16], sebbene ancora intrisa di velleità pedagogiche, nella trasgressione dei propri programmi educativi, ingloba unità narrative che sembrano presentare già i caratteri di quella che sarà la novella propriamente detta; la testimonianza oculare, la ricerca del vero e la denuncia del falso nelle leggende ch'egli s'è compiaciuto di indagare, sfumano tuttavia per i sentieri d'una memoria personale che, vacillando, sottilmente fonda quei miti che

16. Intendiamo riferirci, in particolare, alle opere pedagogiche di La Sale, che contengono i celebri racconti dei viaggi da lui compiuti anni prima in Italia: *Le Paradis de la reine Sibylle* (*La Salade*, cap. III), e *L'Excursion aux îles Lipari* (*ibid.*, cap. IV). Cfr. A. DE LA SALE, *Oeuvres complètes:* t. I, *La Salade;* t. II, *La Salle*, éd. par F. DESONAY, Paris, Droz 1935, 1940.

la ragione vorrebbe contrastare[17]. Ciò che trionfa è il senso dell'ambiguità del mondo, e la parola si compiace a dichiarare questa ambiguità.

Uno studio approfondito del passaggio dal pedagogico al narrativo, mostrerebbe le tracce del liberarsi delle istanze che portano alla nascita della coscienza della novella in quanto genere (esigenza di verità, brevità, ecc.), indicando parimenti la via attraverso cui, in una trasgressione propria, la *littera* si impone sulla *sententia*, facendo esplodere il genere degli *exempla*.

2.1. Difficoltà della conoscenza

Gli strumenti dell'approccio intuitivo utilizzati dal narratore delle *C.N.N.* nei confronti della materia, con la loro contropartita di ludicità, non sono i più adatti per la comprensione e verifica di un mondo il cui senso si sottrae continuamente ad ogni possibilità di analisi e di definizione. Il gioco (con le sue ironie e maschere) diventa esorcismo dell'incomprensibile, e il silenzio può rivelarsi altrettanto denso di significato che il detto. Spesso, inoltre, il senso si nasconde negli interstizi dell'inconfessato, ed è allora che debbono affinarsi gli strumenti d'una adeguata 'filologia poetica' – termine caro a Jean Dufournet – per la comprensione dell'opera in relazione alla mentalità e sensibilità dell'epoca che l'ha prodotta. Nella ricerca del vero si insinuano il dubbio, la presenza del falso, che contaminano il fondo della narrazione. Ed il falso trova origine nell'incomprensibilità del fatto narrato – difficile da rendere – o nell'inadeguatezza dell'approccio intuitivo da parte del narratore, sorgenti di inconsiderata contraddizione, come pure nella menzogna voluta, che può operare in diverse direzioni. Sarà interrogando i testi che capiremo il perché della trasgressione dei codici, operata nei termini d'una falsificazione del vero e d'una perenne ed ambigua contraddittorietà latente. Col risultato di liberare il potere sovversivo della parola.

17. Cfr. i nostri lavori sull'importanza della memoria nell'opera di La Sale: L. PIERDOMINICI, *Cronaca di una visione ovvero le «Paradis de la reine Sibylle» di A. de La Sale*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», terza serie, 5 (1990), pp. 41-63, e *id.*, *Una rimembranza diabolica di A. de La Sale: «L'Excursion aux îles Lipari»*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», terza serie, 6 (1991), pp. 182-203.

2.2. La menzogna nelle «Cent Nouvelles Nouvelles»

Forniamo qui alcuni esempi della funzionalità, sul piano letterario, della menzogna, procedendo per via infratestuale. Sarà studiando le tecniche narrative interne che intravedremo, peraltro, in qual maniera il narratore agisce per confonderci o per dirigere subdolamente il nostro giudizio, al di là delle dichiarazioni programmatiche d'assoluta veridicità.

Il gioco delle maschere e delle bugie crea distacco ironico nei confronti della paura d'una scoperta troppo immediata, o d'una realtà trasgressiva, come pure serve a orientare la storia in direzione del mito. Vi sono dunque più ragioni che possono giustificare il ricorso alla menzogna.

Un carrettiere ha approfittato della moglie d'un orefice nel letto stesso di quest'ultimo, che era presente, mentre ella dormiva:

> «...depuis le chareton le racompta en la façon que avez oye, *sinon qu'elle ne dormoit point*: non pas que le veille croire, ne ce rapport faire bon.» (N. 7, p. 67)

Il narratore inserisce un commento volto a rendere evidente il rapporto del carrettiere col suo proprio atto di parola. La menzogna, da parte del personaggio, interviene qui per far evolvere il contenuto della sua storia – d'una storia di cui è stato protagonista e che ama ora raccontare ad un auditorio – in direzione del mito personale. Un processo di mitizzazione del familiare, operato in prima persona, ha dunque luogo, determinato da una volontà di vanitosa autoaffermazione. Attraverso questo commento, il narratore ci rivela uno dei processi della narrazione: ogni storia che «merita d'essere raccontata» (Cf. la poetica della novella secondo Roger Dubuis[18]), lo è il più delle volte in virtù del fatto ch'essa attesta una rilettura dell'evento narrato. La verità dell'evento sarebbe allora quella del senso ad esso prestato, e l'istante vissuto acquisterebbe importanza a seguito della sua interpretazione.

Il narratore mantiene le distanze dalla parola del personaggio («non pas que le veille croire, ne ce rapport faire bon.»), al fine di convincerci meglio della sua attendibilità. Di fatto, egli manifesta una profonda connivenza col furbo carrettiere della

18. *Op. cit.*, pp. 45-51.

storia. D'altronde, perché la sua maniera di raccontare non dovrebbe basarsi sulla stessa tecnica adoperata dal personaggio? La novella intende operare essa stessa in direzione d'una mitizzazione dell'uomo e della sua esperienza, cancellando però, dietro l'apparente oggettività, ogni traccia dei processi deformanti cui la storia è sottoposta.

Il marito tradito, avendo scoperto ciò che accadeva tra sua moglie ed il carrettiere in sua presenza, aveva obbligato questi ultimi a interrompere il rapporto.

«Que faictes vous, meschant coquart? (...) Par la mort bieu! s'elle se fust a cest cop esveillée que vostre poulain ainsi la harioit, je ne sçay que vous eussiez fait. Car je suis tout certain, tant la cognois je, qu'elle vous eust tout le visage esgratigné...» (*ibid*).

Il marito, nell'incertezza o nell'incomprensione di quanto accade, mente ora doppiamente. Da un lato, non osa assumere una posizione più decisa nei confronti del carrettiere: sarebbe addirittura la moglie, a suo parere, che vendicherebbe il proprio onore. D'altra parte, egli mente a se stesso, volendo convincersi del fatto che sua moglie dormiva veramente. Manifesta dunque un carattere fragile, non sapendo accettare una realtà temuta e che preferisce dimenticare, se non nascondere dinanzi ai propri occhi.

Ma la vera bugiarda è la donna. Il suo silenzio, testimoniando d'una assenza reale o pretesa tale, è tanto più ambiguo proprio perché ella partecipa all'atto. Ciò deve spingerci a considerare con grande interesse il ruolo del silenzio. Spesso il senso delle cose si cela negli interstizi del non-dichiarato. E la menzogna non nasce solo da una volontà di orientare l'interpretazione del fatto o da quella di nasconderne il senso autentico per paura, ma anche dal silenzio di chi preferisce tacere piuttosto che raccontare. La parola sostituisce infatti la vita fornendone qui un surrogato a chi teme d'affrontarla direttamente, mentre la donna della nostra novella preferisce viverla, anziché rappresentarla o rappresentarsela. Per cui tace.

2.3. La contraddizione nelle «Quinze Joies de Mariage»[19]

Scegliamo di parlare, ora, di questa raccolta di storie che, pre-

19. Abbiamo utilizzato l'edizione seguente: *Les .XV. joies de mariage*, éd. par J. Richner, Genève, Droz 1967 (*T.L.F.*).

sentandosi ancora sotto forma di *exempla* – benché atipici –, raggiungono indirettamente il genere della novella, anticipandola per l'uso evidente dell'ironia e della satira che in essa viene fatto.

La contraddizione, che ci sembra opportuno considerare anche come segno d'un primo, personale approccio al senso che l'autore vuole assegnare alle storie narrate, nasce nelle *Q.J.M.* dalla irriflessione di chi, in maniera approssimativa e non a seguito d'un organizzato processo argomentativo, affronta più o meno intuitivamente i temi che si ripropone di discutere. La contraddizione, in questo caso tematica, si cala pertanto già nel prologo dell'opera, rendendo poco chiari i fini dichiarati per la stesura della stessa:

«... en mariage a .XV. serimonies, selon ce que je puis savoir par l'avoir veu et ouy dire a ceulx qui le scevent, lesquelles ceulx qui sont en mariage tiennent a joies, plaisances et felicités et ne croient nulles aultres joies estre pareilles, mais selon tout entendement celles. .XV. joies de mariage sont a mon avis les plus grans tourments, douleurs, tristesses et maleurtez qui soient en terre,...» (*Q.J.M., Prologue,* p. 4).

Coloro che si sposano non si rendono conto, neanche a seguito della loro esperienza, del cattivo passo che hanno compiuto, e considerano quei tormenti delle gioie. Del resto, l'anonimo *clerc* autore delle *Q.J.M.* non biasima la loro scelta – atteggiamento decisamente ironico –, perché questa vita è fatta per soffrire e per guadagnare, di conseguenza, il regno dei cieli, anche se dubita del fatto che essi possano trarre profitto da ciò, in quanto

«ilz prennent celles paines pour joyes et liesses et y sont auxi adurez come asne a somme et semble qu'ilz soient bien aises, et pour ce est a doubter si ilz en avront nul merite.» (*ibid.*, p. 4-5).

Ma l'autore ha precedentemente dichiarato che, una volta sposato, l'uomo si rende conto dell'errore commesso, fornendo da un lato l'esempio dell'amico (sposato) di Valerio che aveva chiesto a quest'ultimo un parere sulla sua condizione (prova, questa, di scarso convincimento)[20], e dall'altro quello dell'arcidiacono di Therouenne[21], che aveva abbandonato le mansioni di *clerc* per sposare una vedova e pentirsi subito dopo del passo

20. Cfr. *Q.J.M., ed. cit.*, p. 3 (*Prologue*)
21. *Ibid.*

compiuto. Una contraddizione sembra dunque insinuarsi nelle dichiarazioni programmatiche giustificanti la redazione delle *Q.J.M.*: l'uomo si accorge o meno del dolore che scaturisce dalla condizione matrimoniale?

L'autore è certo consapevole della parte di finzione che possono manifestare coloro i quali, una volta sposati, mostrano gioia. Dopo aver fatto l'esempio dei pesci (i quali, attratti da un'esca e dall'apparente felicità di altri già presi nella rete, entrano a loro volta nella stessa), l'autore dice:

«Ainxin peut on dire de ceulx qui sont en mariage, car ilz voient les autres mariez dedens la nasse, *qui font semblant* de noer et de soy esbatre, et pour ce font tant qu'ilz trouvent maniere d'y entrer, et quant ilz y sont, ilz ne s'en pouent retourner et demourent la.» (*ibid.*, p. 3).

Il dubbio della menzogna torna a manifestarsi. Ma al di là di questo, rimane la contraddizione che rende ambiguo l'approccio dell'autore al tema della sua opera. Vuole consolare gli sposati? Vuole piuttosto dissuadere dal compiere tale passo coloro che ancora non lo hanno compiuto? Ma egli sa che «aucuns pourront *a l'aventure* s'en repentir»[22], e quindi è consapevole della molteplicità degli atteggiamenti nei riguardi del matrimonio. Ciò che conta, tuttavia, è la volontà che presiede alla stesura dell'opera. E tale volontà è quella di fornire una satira violenta della dimensione coniugale, come pure della donna. L'immagine proposta si frammenta in una serie di quadri a valore esemplificativo che conservano, nell'ottica di ironici *exempla*, un riflesso della varietà e, dunque, dell'ambiguità del reale. Ed è questa ambiguità che, finalmente, la parola riflette, attraverso giochi cui volutamente si abbandona.

2.4. La verosimiglianza nel possibile

A l'aventure è l'espressione che costituisce una delle chiavi di volta delle *Q.J.M.*: essa appare ogniqualvolta l'autore voglia insistere sulle possibilità multiple dell'esito d'una situazione data, traducendo le svariate potenzialità, a livello di sviluppo, d'un medesimo dato di partenza. In tal maniera, come pure ricorrendo all'uso di futuri di generalizzazione (così contrari alle regole

22. *Ibid.*, p. 5.

lato ambiguo del reale, col risultato di pervertire la ricerca del senso e di spostarla verso un intrattenimento col suo contrario; il *bas corporel*[37] riempie numerose funzioni: tra l'altro, ci ricorda la dimensione animale dell'uomo, evocata spesso a scopo ironico e in relazione ai potenti, per colpirne l'orgoglio.

Ciò che trionfa, ancora una volta, è la parola coi suoi inesauribili poteri di reinvenzione della realtà; essa sa piegarla, camuffarla qualora non piacesse, verificarla nei suoi meccanismi causali e, al limite, amplificarla.

Ogni novella, succedendo ad altre, si propone come specchio di un mondo che è in piena riscoperta, fornendo la misura della discontinuità del reale, dove la morale convive col suo contrario e dove l'impossibilità di capire diventa essa stessa pretesto per un inesauribile gioco verbale.

Conclusione

Come ogni forma d'arte, come ogni altro genere letterario, anche la novella ci introduce nella sfera delle mentalità e delle sensibilità, più che in quella delle realtà dell'epoca che l'ha prodotta. E se l'insistenza sul reale diviene, per la novella osservata nelle sue origini, esigenza programmatica, è perché essa traduce la necessità che l'uomo del Quattrocento avverte nei confronti d'una conoscenza di sé. Egli è al centro di quella indagine, svincolata dai vecchi schemi interpretativi, che attraverso la novella intende perseguire sulla sua stessa natura, sul suo rapporto col mondo. E il genere si organizza, sia strutturalmente che tematicamente, attorno al suo essere, intorno al suo corpo. Tuttavia, laddove i mezzi d'un approccio conoscitivo personale, fondato sull'intuizione dei significati e sulla testimonianza diretta dei fatti, urtano contro l'inconoscibilità universale, si manifestano la paura ed il sentimento dell'ambivalenza del reale. Ma la parola, anziché sfociare in una *impasse*, aderisce pienamente alla realtà confusa giocando con essa e con i suoi non-sensi, moltiplicando le proprie astuzie per restituire fino all'ultima incertezza e contraddizione di questo mondo, ormai privo delle sue univocità, delle sue rassicuranti causalità e certezze. L'ambiguità e il suo carnevale precipitano nel cuore letterario del XV secolo, sùl quale la parola, da sola, stende, come un riso isterico, il proprio completo dominio.

37. L'espressione, di M. Bakhtine, appare nella sua *op. cit.*